



DAVID X APOLO: A HISTÓRIA DA ARTE ENTRE UMA CÓPIA E UMA ESCULTURA DE JARDIM

Diego Souza de Paiva

Escultura *David* de Michelangelo
Apolo caçador história da arte

O presente ensaio parte da proximidade entre uma cópia do David, de Michelangelo, e uma escultura de jardim representando Apolo caçador, no Instituto Ricardo Brennand, em Recife (PE), para pôr em questão ambiguidades formais do David de Michelangelo, discutidas na tese de Sergio Risaliti e Francesco Vossila sobre o “outro David”.

Partimos neste ensaio do pressuposto de que os sentidos de um objeto e as questões que ele potencialmente coloca para a história da arte dependem, entre outras coisas, de sua relação com outros objetos, outros espaços expositivos e com determinadas narrativas. Levar tal pressuposto em consideração e às últimas consequências nos obriga a incluir em nosso horizonte de possibilidades uma variedade maior de objetos, além daqueles tradicionalmente entendidos como obras de arte.

Nesse sentido, nos alinhamos com Malta, cuja defesa do valor crítico do que denomina “objetos do mal”¹ traz implicações significativas não só para a história da arte, mas, sobretudo, para a postura dos historiadores da arte.

Não só os objetos belos ou já enquadrados como artísticos ou fruto do trabalho de artistas merecem atenção dos historiadores da arte. Se desejarmos ultrapassar fronteiras, dissolver limites disciplinares e perseguir outras histórias da arte após o seu suposto fim (Belting), deveríamos enfrentar outros objetos e formas de abordá-los (...), sob efeito das condições de um nomadismo disciplinar.²

Assim, ao considerar que o sentido e o valor crítico de um objeto de arte a ele não se reduzem, ampliamos nosso horizonte de possibilidades de análise, e cada relação singular entre objetos, espaços e trajetórias passa a nos oferecer um universo potencial de novas questões. É nesse sentido que entendemos que as coleções

Studio Cervietti Franco & Cia, cópia do *David* de Michelangelo, 2000; escultura em mármore de Carrara, 5,17m, Instituto Ricardo Brennand, Recife (PE)
Foto do autor, 2014

particulares, ao acumular e dispor os objetos a partir de critérios distintos daqueles normatizados pela história da arte, nos oferecem outras possibilidades de vivenciar essas obras e, portando, abrem um universo de outras possíveis questões para a arte e sua história. Tratamos aqui de uma dessas possibilidades.

De forma mais precisa, nosso ponto de partida é a situação inusitada de proximidade, formal e espacial, entre uma cópia certificada e uma escultura decorativa de jardim, no ambiente de uma coleção particular que se institucionalizou. Os protagonistas desta nossa reflexão são uma cópia em tamanho real e em mármore do *David* de Michelangelo e uma escultura decorativa representando *Apolo caçador*, em mármore travertino, ambas peças do acervo do Instituto Ricardo Brennand (Instituto RB), em Recife, Pernambuco.

De um lado, uma cópia, objeto pouco considerado na história da arte, coisa de mau gosto, fora de lugar, sem valor crítico, a não ser quando reproduz uma obra perdida, e ainda assim não considerada em sua opacidade, “mera reprodução”, objeto sem história.³ De outro, uma peça duplamente malvista, primeiro pelo simples fato de ser “decorativa”, depois por estar localizada em um jardim, lugar de passagem, não de contemplação e estudo. Inseridas ambas numa coleção de difícil decifração, de desconcertante variedade de objetos, além de ser um verdadeiro “reino de cópias”,⁴ o que de interessante nos reservaria tal encontro? Mais do que poderíamos imaginar.

O lugar do embate

O Instituto RB foi inaugurado em 2002, quando recebeu a exposição Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002, para a qual foi construído o prédio da Pinacoteca. O acervo da instituição adveio da

coleção particular do empresário Ricardo Coimbra de Almeida Brennand (1927) e teve início com seu conjunto de armas brancas e de armaduras, para o qual foi construído, entre 1997 e 2000, um castelo em estilo gótico Tudor, o Castelo de São João. No final dos anos 90 e também em função da exposição de Eckhout, inicia-se a formação de um acervo sobre o “Brasil holandês”, composto por livros, mapas, objetos variados, e do qual se destaca a maior coleção particular de quadros do paisagista holandês Frans Post (20 obras ao todo). Esse acervo, que guarda estreita relação com a história do estado de Pernambuco, é considerado o carro-chefe da instituição. Além desses dois núcleos, destaca-se um conjunto de “paisagistas brasileiros”⁵ e um conjunto diversificado de esculturas, entre as quais, bronzes de Rodin (incluindo uma réplica de *O pensador*), uma *Dama a cavalo*, de Botero, e cópias de obras famosas, como as *Três graças* e *Apolo e Dafne*, de Bernini, e *Rapto das sabinas*, de Giambologna.

Desse conjunto singular de objetos veio fazer parte, em dezembro de 2010, a cópia do *David* de Michelangelo. Certificada pelo Studio Cervietti Franco & Cia, em Pietrasanta, na região da Toscana, na Itália, e concluída em 2000, a cópia foi fruto de encomenda particular para a decoração de um restaurante, na cidade de Curitiba (PR). Todavia, questões como a desproporção entre a peça e o lugar em que ela foi colocada, o desprestígio atribuído à cópia como objeto de arte e sua inserção num rol de obras públicas consideradas de mau gosto na cidade, fizeram do *David* um objeto malvisto, malfalado, rejeitado,⁶ que teve como destino o leilão em que foi adquirido pelo Instituto RB, para onde foi transferido no final de 2010.

Essa peça acabou se tornando o objeto de nossa tese,⁷ e foi entre as questões que a cópia em sua trajetória e na relação com o acervo do Instituto RB

mobilizou que, em determinado momento, nos chamou a atenção a relação entre o gigante e a figura do pequeno *Apolo*, que chegou à coleção no ano seguinte.⁸

Quando de sua colocação no, digamos, pano de fundo da cópia, que já era nosso objeto de estudo, nos chamou a atenção inicialmente a semelhança entre as figuras. Sem dúvida a imagem conhecida do *David* de Michelangelo explicava a figura do pequeno *Apolo*, que se baseou nas formas e na postura daquele para, pela adição do arco e flecha, além de manto e cachorro, compor outro personagem. Até esse momento nada além dessa conclusão um tanto óbvia. Aos poucos, porém, essa relação de proximidade formal e física começou a causar um efeito inesperado.

O confronto

A questão é que o *Apolo*, em sua composição, acabou por realçar certas ambiguidades da conhecida escultura de Michelangelo. Estamos tão habituados com a imagem icônica do *David*, que não nos damos mais conta de suas singularidades iconográficas. Em diversas referências sobre a obra temos a informação de que Michelangelo teria inovado em relação à tradição escultórica florentina precedente ao representar o *David* não no momento posterior ao embate, mas antes dele, livrando-se, assim, de elementos tradicionais como a espada e a cabeça do oponente, Golias, entre as pernas.

Olhemos com atenção para o *David* de Michelangelo, representado aqui pela cópia do Instituto RB, tentando nos distanciar do que sabemos sobre essa escultura. Haveremos de concordar que não fica claro para nós que essa figura está num momento que antecede um combate. Sob a maior parte dos ângulos, aliás, não parece nem mesmo portar uma arma. A

propósito, a forma como sua mão esquerda está posta não parece ser coerente com aquela de alguém que segura uma arma, ainda que se trate de uma funda – que escorre, colada, também de forma inusitada, sobre suas costas.

O ponto é que essas “ambiguidades” só foram realçadas quando, por meio da cópia, o *David* de Michelangelo foi posto ao lado do pequeno *Apolo*, que segura o arco em sua mão direita e o manto com a esquerda. Para lidar com essas questões, fomos conduzidos a uma tese que modificou a forma como passamos a olhar para o *David* de Michelangelo.

O “outro *David*”

A maior parte das versões contemporâneas sobre a história do *David* de Michelangelo tem como base a versão de Giorgio Vasari, a partir da qual – embora a ela não se restringindo – foi construída toda uma gênese da obra-prima *michelangiolesca*: o bloco de mármore que viria a ser o *David* havia sido comissionado primeiramente a um escultor chamado Agostino di Duccio, em 1464, e deveria representar, ligada a uma estética *quattrocentesca*, a figura de um gigante *David*, a ser posto em um dos contrafortes do domo da Catedral de Florença. Apenas esboçado – *male abbozzatum* – o projeto do gigante teria sido abandonado, talvez por inabilidade do escultor, que não teria sido capaz de levar a cabo a transposição do modelo em pequena escala para o grande bloco de mármore, como supôs Wittkower.⁹ Em seguida, em 1474, a conclusão da escultura teria ficado a cargo de outro escultor, Antonio Rossellino, que também teria desistido da empresa. Por fim, em 1501, quando Florença se encontrava na aurora de um regime republicano, a conclusão do gigante foi comissionada a Michelangelo que, com 26 anos, retornava de Roma, já celebrado por seu

Baco e, sobretudo, pela *Pietà vaticana*. Concluído em 1504, extraído de um mármore danificado e já esboçado, o *David* se teria constituído num verdadeiro milagre.

Contraopondo-se a essa versão, Risaliti e Vossilla¹⁰ defendem a tese da existência de “outro *David*”, que nos olharia através daquele que hoje está na *tribuna* da *Galleria dell’Accademia*, reivindicando a origem da obra não na comissão assumida por Michelangelo em 1501 e na escultura concluída em 1504, mas no *David* de Agostino di Duccio. Mais especificamente, os pesquisadores italianos apresentam a hipótese de que, diferente da versão vasariana, Duccio não seria um escultor inábil, nem isolado, e que o mármore assumido por Michelangelo, em 1501, não estava apenas esboçado nem se constituía em algo fadado ao fracasso, mas apresentava uma figura praticamente concluída, que teria sido modificada por Buonarroti no seu *David*.

Inicia-se a história da encomenda do gigantesco bloco de mármore, de aproximadamente 35 toneladas, extraído em Carrara e transportado para Santa Maria del Fiore na segunda metade do século 15, ainda no começo desse século, com o projeto para ornamentação do domo da catedral, para o qual estavam previstas 12 estátuas, entre profetas e heróis.¹¹

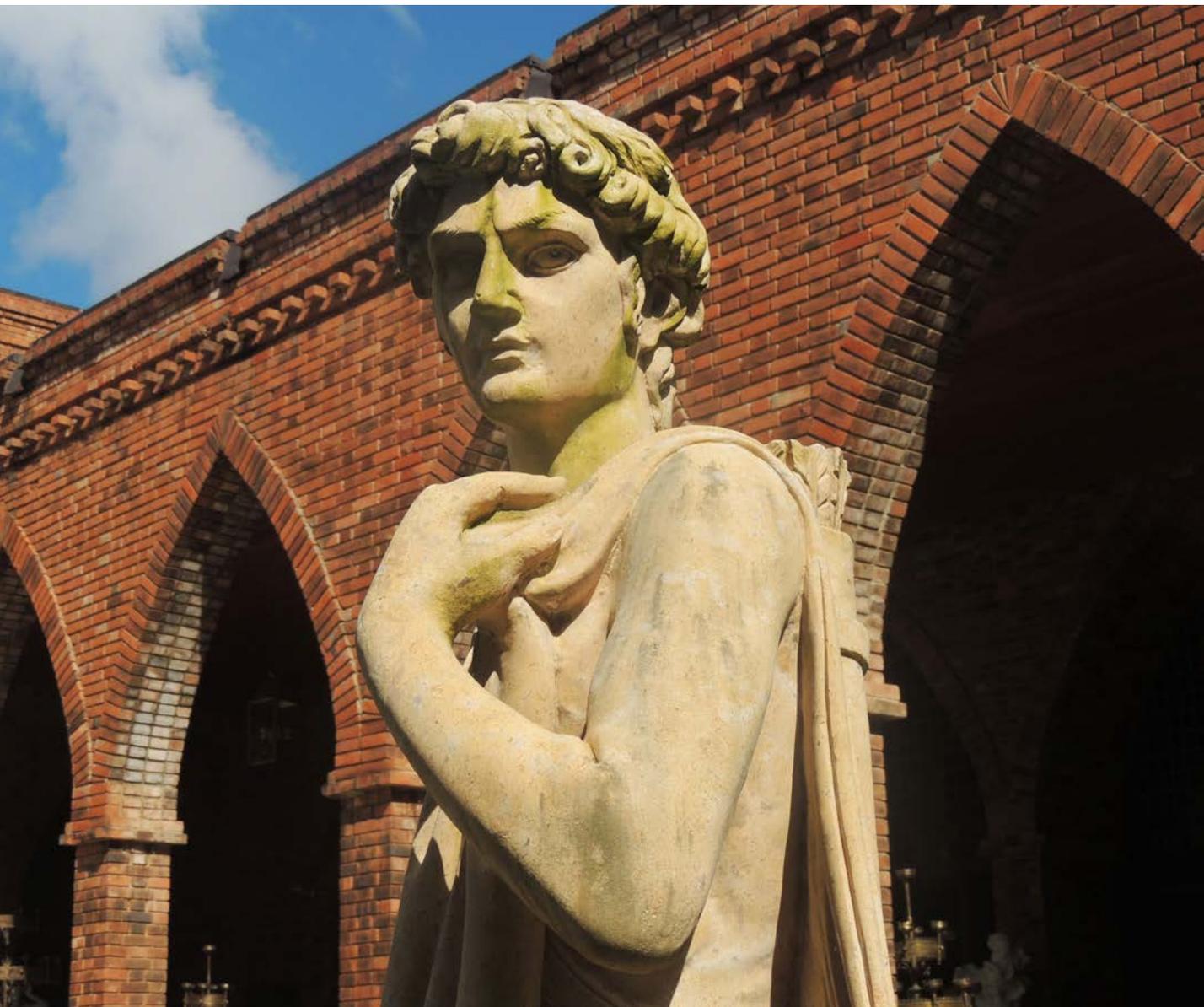
Em 1412, Donatelo foi encarregado de executar o primeiro gigante, um *Josué*, de aproximadamente 5,3 metros de altura. A escultura colossal, hoje perdida, foi feita em argila, embranquecida com gesso e parcialmente dourada. O segundo gigante, um *Hércules*, feito em terracota, que deveria ser colocado ao lado do *Josué* de Donatelo, ficou a cargo, em 1463, de Agostino di Duccio. Uma encomenda de tal dimensão é um indício de que naquele momento Duccio já fosse um escultor

de prestígio, o que pode ser confirmado não só pelo sucesso que teve seu *Hércules*, mas também por uma segunda encomenda, para a realização de uma terceira estátua, dessa vez em mármore branco.¹² Segundo o contrato, a figura deveria ser concluída e posta ao pé da catedral no tempo-limite de 18 meses, a contar de setembro de 1464.¹³

Segundo os pesquisadores italianos, Duccio realizou então um modelo de cera, em escala reduzida, para submeter a seus comitentes e mostrar a que concepção a estátua final deveria corresponder. Aceita a proposta, e firmado o contrato, o escultor foi encaminhado a Carrara, a fim de providenciar o transporte do bloco.

Embora o contrato entre o escultor e a *Opera del Duomo*, não esclarecesse se o bloco já existia ou se Duccio seria encarregado de procurar um na medida e qualidade condizentes com seu projeto, Risaliti e Vossilla apontam que tal operação teria requerido muitos meses, e, levando em consideração a exigência, sob os termos do mesmo contrato, de que o escultor deveria apresentar a estátua concluída no prazo de 18 meses, se poderia deduzir, assim, que o bloco já tivesse sido extraído e que a missão de Duccio em Carrara fosse apenas confirmar a escolha da pedra e acompanhar o processo de transporte em segurança a Florença.¹⁴

Considerando essa hipótese, o primeiro procedimento seria um preliminar desbaste, uma primeira redução no volume marmóreo, já orientada no sentido de um modelo primário. Provavelmente a primeira redução, segundo Risaliti e Vossilla, teria sido aquela da superfície de apoio da futura estátua, em função do lugar que deveria ocupar no contraforte da catedral; tendo em vista que, por contrato, o escultor era encarregado não só de concluir a figura, mas de conduzir o mármore.



Apolo caçador (detalhe), s.d., escultura em mármore travertino, 1,5m,
Instituto Ricardo Brennand, Recife (PE)
Foto do autor, 2014

Dessa forma, tal procedimento se justificava em função de um transporte mais ágil e econômico até Florença.¹⁵

De fato, e em função desse mesmo argumento, os *operai* deliberavam que o bloco fosse dividido em pedaços antes de seguir viagem,¹⁶ o que facilitaria também o processo de alçá-lo até o domo.¹⁷ Duccio, contudo, teria conseguido levar a cabo o transporte do bloco às dependências da *Opera* sem o dividir, o que foi tão bem recebido, que resultou num aumento de pagamento em relação à quantia previamente acordada. A referência nesses documentos a uma dita "*fighura*", feita de um único bloco, é, para Risaliti e Vossilla, indício forte de que Michelangelo não esculpiu um bloco indistinto ou um esboço malfeito, mas modificou uma estátua já bem definida.¹⁸

Corroborando essa hipótese, por fim, estaria o fato de que, por contrato, o pagamento só seria realizado se a escultura fosse realizada em conformidade com o modelo em pequena escala que havia sido submetido em 1464. Em 1466, o documento que se refere à "*fighura*" atesta o pagamento, e indica que os *operai* se referiam não só a uma escultura já bem definida, mas que representava o cumprimento do acordo firmado, uma vez que ali se reconhecia a figura pretendida.

Ainda nesse ano, as coisas ficam obscuras, tendo em vista que se desconhece a razão pela qual Duccio abandonou o projeto e o gigante passou a ser propriedade da *Opera*, que se reservou a partir de então o direito de usá-la da forma que lhe conviesse. Conquanto as razões da interrupção do trabalho sejam desconhecidas, certo é que em maio de 1476, com a intenção de resolver a questão do enorme bloco que jazia no canteiro, os *operai* solicitaram ao escultor Antonio Rossellino, que cuidasse do erguimento da figura sobre o contraforte para que

fosse concluído o trabalho nas partes que Duccio havia deixado por esculpir. O fato de nesse novo contrato não haver referência nenhuma a uma escultura defeituosa ou apenas esboçada é tomado por Risaliti e Vossilla como prova de que antes de 1501, o *David* de Duccio não se constituía num fracasso.¹⁹ Os autores argumentam que a função de Rossellino seria meramente colocar a figura em posição vertical, para concluí-la, tanto que por esse serviço lhe seria pago um valor reduzido. Tal tarefa, contudo, não pôde ser levada a cabo, devido à idade avançada do escultor, bem como pelo fato de ele estar, então, envolvido com trabalhos em Nápoles.²⁰

Diante dos argumentos expostos, os autores nos convidam a reavaliar a visão depreciativa em relação ao colosso de Duccio – construída pela biografia de Vasari, a partir da passagem contratual de 2 de julho de 1501, que colocou a obra sob a responsabilidade de Michelangelo. Reavaliação essa que se pautaria basicamente no que se entende por "*male abbozzatum*".

Embora o gigante de Agostino estivesse terminado – e legível como um grande David – seguramente o escultor teria deixado zonas a completar somente quando a obra fosse colocada em posição vertical e posicionada sobre o contraforte. A prática era comum e natural para evitar que estátuas como aquela quebrassem, ou mesmo que certas partes mais delicadas (pescoço, mãos e tornozelos) se rompessem com o peso. Assim, o David de Agostino, (...) apresentava uma concomitância de matéria rústica e irregular (a parte central das costas, dos joelhos para baixo e entre os pés, atrás do pescoço, entre o antebraço esquerdo, o ombro e flanco) com partes perfeitamente definidas e lisas (ao menos o torso vestido, o braço direito, as coxas e a parte de um manto).²¹



Apolo caçador (detalhe), s.d., escultura em mármore travertino, 1,5m, Instituto Ricardo Brennand, Recife (PE) Foto do autor, 2014

Segundo os autores, antes de qualquer coisa, Duccio teria desde o princípio estabelecido, além da altura da figura, a largura da base. Da mesma forma, teria definido também a posição dos pés e o contorno externo das pernas.²² Em seguida, além de ter esboçado a cabeça decepada de Golias entre as pernas do *David*, ainda teria resolvido a posição das articulações superiores, em particular aquela do braço esquerdo que se flexiona sobre o ombro correspondente – o que teria, sem dúvida, condicionado sua posição final na escultura de Michelangelo. Possivelmente, a mão curvada no *David* de Duccio, assim como no pequeno *Apolo*, seguraria a parte superior de um manto *alla romana*, elemento que ornamentava o ombro esquerdo onde o tecido estaria apoiado.

Além disso, tendo em vista que o colosso de Duccio deveria ocupar um dos contrafortes do domo, os autores levantam a suposição de que o manto servisse também como material de sustentação, para ancorar o gigante na arquitetura da catedral.²³ Bem como sugerem que – ao dar um ar de dignidade romana ao colosso da segunda metade do século 15 –, o manto também serviria para cobrir a nudez. Exatamente o que observamos no pequeno *Apolo*.

Por fim, segundo os autores, também o braço direito já teria sido definido por Duccio, pelo menos no que corresponde à posição e à distância em relação ao tronco. E se, no *David* de Michelangelo, a mão direita esconde a extremidade da funda, naquele do século 15 deveria ser orientada a empunhar uma espada, a ser realizada provavelmente em metal, como era costume então.²⁴ Diante da cópia, parece realmente mais plausível que a mão direita carregasse uma espada e a esquerda segurasse a ponta de um manto, em vez de uma funda.

Considerações finais

O pequeno David da narrativa bíblica, com astúcia, derrotou o gigante Golias. Pelas mãos de Michelangelo, o pequeno se tornou também ele um gigante não só por suas dimensões, mas também pela ausência da cabeça do inimigo, o que o diminuiria por contraste. No Instituto RB, em Recife, esse gigante da história da arte, por meio da cópia, foi confrontado por uma pequena escultura de jardim, um *Apolo caçador* que, em suas soluções formais, acabou por realçar ambiguidades que agora nos permitem entender certas singularidade e olhar de outra forma para o *David* de Michelangelo. E assim a história da arte, por meio de outros espaços e objetos, continua a nos desafiar com instigantes e novos confrontos.

NOTAS

1 Segundo a autora, a expressão “objetos do mal” visaria reunir uma imensa variedade de objetos que teriam em comum o fato de ser inesperados nas narrativas da história da arte, rejeitados pelos historiadores, desde os qualificados como triviais e corriqueiros até os “extraordinários, falsos, anômalos, feios, fantasiosos, que ameaçam, causam espanto, asco, horror ou indignação”. Malta, Marize. Anões de jardim, objetos do mal e o lugar de não coleções. XXIV Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas – Compartilhamento na Arte: Redes e Conexões – *Anais...* Santa Maria (RS) de 22 a 26 de setembro de 2015:124.

2 Idem.

3 Para uma discussão teórica sobre o valor crítico das cópias na história da arte, cf. Paiva, Diego Souza de. “É só uma cópia”: notas sobre história da arte e o valor crítico das reproduções. *Revista VIS*, v.14, 2015, p. 252-268.

- 4** Paiva, Diego Souza de. No reino das cópias: A coleção do Instituto Ricardo Brennand ou sobre outra história da arte. In: Cavalcanti, Ana; Oliveira, Emerson Dionisio de; Morethy, Maria de Fátima; Couto, Marize Malta. (Org.). *Anais Eletrônicos do II Encontro do Grupo MODOS Histórias da Arte em Coleções – comunicações*. 1 ed. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2016: 32-46.
- 5** A conhecida como “Coleção da Cultura Inglesa” foi adquirida por compra à Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, cujo acervo havia sido doado por Sir Henry Joseph Lynch (1878-1958).
- 6** Fernandes, José Carlos. O rejeitado do Champagnat. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 25 jul. 2009.
- 7** Paiva, Diego Souza de. *O David do Brennand e o protagonismo das cópias na história da arte: trajetórias e espaços expositivos de um objeto de arte particular*. Tese (Doutorado em Artes Visuais/História e Crítica da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- 8** Infelizmente não nos foi possível ainda aprofundar a pesquisa em relação à história dessa peça, o que exige um percurso pela documentação administrativa da instituição, de difícil acesso.
- 9** Wittkower, Rudolf. Michelangelo. In: *Escultura*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001: 86.
- 10** Risaliti, Sergio; Vossilla, Francesco. *L'altro David*. Firenze: Cult Editore, 2010.
- 11** Idem, ibidem: 83.
- 12** Idem, ibidem: 95.
- 13** Idem, ibidem: 94-95.
- 14** Idem, ibidem: 105.
- 15** Idem.
- 16** Gaye, Johann Wilhelm. *Carteggio Inedito D'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*. 3 vol. Firenze, 1840, vol. II: 467.
- 17** Risaliti; Vossilla, op. cit.: 105.
- 18** Idem, ibidem: 106.
- 19** Idem, ibidem: 106-107.
- 20** Idem, ibidem: 107.
- 21** “*Sebbene il gigante di Agostino fosse finito – e leggibile come un grande David – sicuramente lo scultore aveva lasciato a grezzo zone da completare solo quando l’opera fosse stata messa in verticale e posizionata sullo sprone. La prassi era comune e naturale per evitare che simili statue implodessero verso il basso, oppure che certe parti più delicate (collo, mani, caviglie) non si rompessero per il peso. Quindi il David di Agostino, (...) presentava una concomitanza di matéria ruvida e petrosa (la parte centrale della schiena, dalle ginocchia in giù e tra i piedi, dietro al collo, tra l’avambraccio sinistro, la spalla e il fianco) com parti perfettamente figurate e lisce (almeno il torso vestito, la sommità della testa, il braccio destro, le cosce, ricaschi e falde di um mantello)*” (Risaliti; Vossilla, op. cit.: 108, tradução nossa).
- 22** Risaliti; Vossilla, op. cit.: 119.
- 23** Idem, ibidem: 121.
- 24** Idem, ibidem: 122.
- Diego Souza de Paiva** é doutor em história, teoria e crítica da arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, graduado e mestre em história pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, de cujo Departamento de Artes é professor substituto de história das artes.